



HAL
open science

Cinéphilie et nostalgie cinématographique. hommage à Ettore Scola

Stefano Leoncini

► **To cite this version:**

Stefano Leoncini. Cinéphilie et nostalgie cinématographique. hommage à Ettore Scola. *Cycnos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.95-110. hal-03169316

HAL Id: hal-03169316

<https://hal.science/hal-03169316>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cinéphilie et nostalgie cinématographique.

Hommage à Ettore Scola

Stefano LEONCINI

LIRCES – Université Côte d’Azur

Ce colloque nous donne l’opportunité de rendre hommage à une figure de tout premier plan de la cinématographie européenne au XXe siècle, disparue au mois de janvier 2016, pendant les travaux du premier volet de ce programme de communications consacré à la cinéphilie des cinéastes. Né en 1931, Ettore Scola a été l’un des derniers représentants en activité du grand cinéma italien d’après-guerre et l’un des maîtres de la comédie italienne, à l’essor de laquelle il a fortement contribué dès les années 50 : d’abord en tant que gagman et que scénariste, puis en tant que réalisateur à partir du milieu des années 60. Son cinéma, par la suite, débordera largement les frontières d’un genre typique de la cinématographie transalpine, pour poursuivre un idéal de cinéma plus personnel, d’une certaine manière auteuriel, à sa façon militant, tout en affichant un scrupule constant d’accessibilité par le grand public. Sa filmographie exprime une ligne de politique culturelle assez précise, à travers le choix des sujets, des comédiens, et poursuit un idéal de « cinéma moyen »¹ qui deviendra le cheval de bataille du réalisateur dans les années de crise de la cinématographie italienne. Le thème du colloque nous offre l’occasion d’étudier l’œuvre de Scola sous un angle relativement inédit, et de découvrir dans sa filmographie les représentations d’une passion cinéphilique tout aussi

¹« Dans des années particulièrement difficiles pour le cinéma italien (...) l’œuvre de Scola exalte cette *medietas* expressive que la critique, y compris la plus exigeante, est prête à regarder avec une plus grande bienveillance qu’autrefois. C’est une *medietas* qui ne naît pas d’aujourd’hui, bien entendu. Sa paternité est partagée entre plusieurs pères (Camerini, De Sica, Emmer et naturellement Pietrangeli) et elle n’est directement réductible ni à la comédie ni au cinéma de genre. En regardant des films comme *le Bal* ou *la Famille*, stylistiquement très différents l’un de l’autre, on songe aux sympathiques et péremptories affirmations de Cesare Zavattini à propos de ce que devrait ou pourrait devenir « son » néoréalisme, dans l’effort de faire comprendre le caractère extraordinaire de la vie quotidienne. Pour Scola, comme pour le Zavattini de l’époque, il s’agit, non pas de faire apparaître comme réelles (...) des choses imaginaires, mais de rendre le plus possible significatives les choses telles qu’elles sont, les laissant se raconter presque d’elles-mêmes’ », *tdr*. Cf. Ellero (1988).

répandue dans son pays que de ce côté-ci des Alpes, en suivant il est vrai une trajectoire assez distincte de celle qu'avait prise la cinéphilie classique française depuis les années du cinéma muet. En particulier, on peut observer que le mouvement des ciné-clubs ne s'est pas développé de façon tout à fait parallèle dans les deux pays, beaucoup plus lié qu'il fut, en Italie, à l'après-fascisme et à l'époque du néoréalisme² qu'à celle du « cinéma d'art » d'avant-guerre ou qu'à l'image des barricades de mai 68³. D'une manière très générale, Ettore Scola a manifesté tout au long de sa carrière un intérêt particulier pour les différentes formes de la communication audiovisuelle, en convoquant régulièrement dans ses films les univers de la télévision, du cinéma lui-même ou de ses ancêtres⁴ ; cet intérêt marqué s'est traduit d'abord directement à l'image par la présence, dans ses films, de nombreux procédés de réflexivité⁵, et plus tard, dans sa vie de citoyen engagé, par sa nomination à la charge de ministre de la culture du gouvernement fantôme du P.C.I.⁶

Ettore Scola, ou de la comédie nostalgique

Il est difficile de définir en quelques mots le style cinématographique, la griffe d'un cinéaste dont l'activité artistique a traversé un demi-siècle de l'histoire du cinéma italien et de l'histoire contemporaine de la culture populaire européenne⁷. Néanmoins, si nous voulions caractériser la tonalité que prit le cinéma de Scola à partir de *Nous nous sommes tant aimés*

²« En Italie, le mouvement des cinéclubs connut dans l'après-guerre une remarquable bien que contrastée renaissance qui, de manière significative, s'amorça depuis la province. Les activités des « cineguf » (groupes universitaires cinéphiles sous le fascisme, *ndt*) se divisèrent, donnant naissance à de nombreux regroupements. Les cinéphiles se dotèrent de leurs propres associations, qui reprirent le nom de « cinéclubs » ; à leur tour, les étudiants universitaires italiens, qui avaient conflué dans l'*Unione nazionale degli studenti universitari italiani*, l'organisme unitaire des associations d'étudiants, formèrent les *Circoli universitari cinematografici* (CUC), tandis que quelques groupes catholiques, sous l'égide de l'Université internationale de sciences sociales Pro Deo, constituèrent les *cineforum*. Les nombreux autres groupes qui n'adhéraient à aucun organisme préexistant donnèrent vie aux *circoli del cinema* » (« cercles du cinéma », *ndt*). Cf. Cosulich (2003).

³Le très hollywoodien *Dreamers* (2002) de Bernardo Bertolucci est sans doute le seul film d'un réalisateur italien à représenter la cinéphilie des jeunes révoltés de la fin des années 60. Il change la perspective classique en anticipant de quelques mois le temps des barricades (de mai à février) et en plaçant l'affaire de la Cinémathèque française au centre des dynamiques historiques qui représentent le contexte de l'époque. Gérard Lefort, « Un joli 'moi' de mai », in *Libération* du 9 décembre 2003. Cf. aussi Leoncini (2006).

⁴On pense à la lanterne magique qui fait son apparition dans l'ultime séquence de *La Nuit de Varennes*, comme enseigne du *mondo nuovo* (le « monde nouveau » qui donne son titre à la version originale italienne). Le scénario fut tiré du roman *La nuit de Varennes ou l'impossible n'est pas français*, de Catherine Rihoit (Ramsay, 1982).

⁵Cf. Limoges (2007).

⁶Charge qu'il partagea avec l'historien de l'art Carlo Giulio Argan, de 1989 à 1992, avant que le Parti Communiste Italien (PCI) ne se transforme en Parti Démocratique de la Gauche.

⁷De *Parlons femmes* (1964) à *Qu'il est étrange de s'appeler Federico* (2013), Scola a tourné en tant que réalisateur plus de trente long-métrages de fiction. Sa carrière dans le cinéma avait commencé une décennie plus tôt par l'écriture d'un scénario de comédie (*Fermi tutti... arrivo io* de Sergio Grieco, 1953).

(1974), le film qui lui a valu le premier grand succès en tant que réalisateur, et jusqu'à la fin des années 80, période de grave crise artistique et industrielle pour le cinéma italien, nous n'hésiterions pas à définir ses œuvres majeures comme des comédies nostalgiques. À une observation attentive de la période considérée, on constate dans sa filmographie une évolution vers la comédie dramatique et vers le drame, c'est-à-dire vers des genres « sérieux », où le comique et l'humour tendent à s'estomper jusqu'à disparaître complètement. C'est tout particulièrement le cas pour deux de ses films les plus connus et appréciés en France : *Une journée particulière* (1977) et *Passion d'amour* (1981)⁸. Une grande partie de l'œuvre de Scola s'inscrit néanmoins dans ce qu'il est convenu d'appeler la « comédie à l'italienne », à savoir un style de comédie très populaire qui n'exclut pas toutefois un certain pessimisme, une amertume de fond, une modalité particulière de l'être qu'incarnent parfaitement les personnalités artistiques d'acteurs d'abord comiques, tels qu'Alberto Sordi ou Nino Manfredi, qui furent en Italie les véritables spécialistes de cette « comédie amère ». Or, Sordi et Manfredi n'ont été dirigés que deux fois par Scola, qui a fini par leur préférer Vittorio Gassman et Marcello Mastroianni, deux autres « monstres » de la *commedia all'italiana*⁹ qui, au fil de leur carrière, sont devenus les parfaits interprètes de cette nostalgie qui commence à pointer dans le cinéma de Scola au détour des années soixante-dix. La nostalgie scoliennne assume toute son ampleur dans la dimension historique, rétrospective qu'acquièrent progressivement ses scénarios, qu'ils soient issus de la collaboration avec Ruggero Maccari ou avec le tandem Age & Scarpelli¹⁰. Ainsi, même lorsqu'ils prennent origine dans l'époque contemporaine – c'est le cas des deux films que nous étudierons – les récits scoliens imposent à leurs personnages ainsi qu'à leurs spectateurs d'incessants retours en arrière, comme si le présent n'existait qu'en fonction du passé, qu'il ne puisse se sustenter que de sa mémoire. L'actualisation de ce qui a été (ou de ce qui n'est pas encore) n'est-elle pas d'ailleurs une des propriétés du dispositif cinématographique lui-même ? Cette nature nostalgiquement rétrospective est remarquablement servie dans la mise en scène des films de Scola par la musique de Trovajoli,

⁸*Passion d'amour* a pour interprète principal le Français Bernard Giraudeau dans l'un de ses plus beaux rôles. Même plus tard, dans la dernière partie de la carrière de Scola, *Mario, Maria e Mariò* (1993) et *Le Roman d'un jeune pauvre* (1995) seront des films n'ont ont plus rien de comédies.

⁹Le cinquième « monstre » est Ugo Tognazzi (cette pentarchie est complétée par la figure féminine de Monica Vitti que Scola emploie dans *Drame de la jalousie*, une de ses plus belles réussites). L'acteur crémonais a tourné pour Scola dans *Il commissario Pepe* (1969), *Les Nouveaux Monstres* (1977) et *La Terrasse* (1980).

¹⁰En cela, l'itinéraire cinématographique de Scola semble calquer en sens *gramscien* celui de Luchino Visconti, en partant du présent et se penchant de plus en plus, au fil de sa carrière, sur la recherche des raisons historiques du présent.

autre immense artiste du cinéma, lui aussi décédé récemment¹¹. L'incessant relais entre les images et leur accompagnement musical qui scande et structure certaines œuvres est particulièrement flagrant dans *Nous nous sommes tant aimés* (1974), ainsi que dans *Splendor* (1988). Dans ces deux films, auxquels nous nous proposons ici de réserver une attention particulière, non seulement la narration est constamment aux prises avec la représentation de l'histoire personnelle des personnages - et avec celle de l'Histoire avec un grand « h » - mais en outre le récit fait une place privilégiée à la mémoire et au patrimoine cinématographiques et à la relation spectateurs-films telle qu'elle a évolué au cours de la deuxième moitié du siècle passé¹².

***Nous nous sommes tant aimés* : la fin des illusions**

C'eravamo tanto amati - littéralement « nous nous étions tant aimés » - est l'œuvre qui introduit dans le cinéma de Scola le thème des illusions perdues, thème qui reviendra plusieurs fois dans ses films suivants. En ce qui nous concerne ici, cette œuvre est d'abord intéressante du point de vue de sa génétique textuelle. En effet, son scénario était initialement construit autour d'un unique personnage, celui de Nicola, un cinéophile passionné par le néoréalisme qui quitte sa petite ville de Campanie pour se rendre dans la capitale à la rencontre de Vittorio De Sica¹³. Dans le but de l'approcher, de lui présenter ses idées sur le cinéma, sur ses films, sur le néoréalisme, Nicola traque dans tous ses mouvements l'auteur du *Voleur de bicyclette*, jusqu'au jour où, presque par hasard, il l'aperçoit à Cinecittà déguisé en cowboy. Il décide alors, par une sorte de « devoir d'écologie intellectuelle »¹⁴, de le supprimer. La désillusion du cinéophile passionné passe, dans cette version primitive du scénario, par la chute de l'idole coupable de se compromettre avec le cinéma commercial, symbolisé ici par le genre western. Pour mieux

¹¹Armando Trovajoli, né le 2 septembre 1917 à Rome, est mort le 28 février 2013 dans sa ville natale. Il composa la colonne sonore de la plupart des films de Scola, et travailla souvent pour Vittorio De Sica et Dino Risi.

¹²On rappellera à ce propos qu'Ettore Scola a pu se prévaloir pour l'écriture de *Splendor* du conseil et de la documentation historique fournis par Gian Piero Brunetta. Ce dernier avait depuis la fin des années 70 entamé d'importantes recherches sur la « mémoire spectatorielle ». Ces recherches ont pu être complétées, justement à l'occasion du tournage de *Splendor*, et ont vu le jour sous la forme d'un précieux volume paru à Venise, dans lequel d'autres cinéastes viendront par la suite puiser (en particulier Marco Ferreri pour l'écriture de son dernier long métrage, *Nitrate d'argent*). Cf. Brunetta (1989).

¹³« Un émigrant de plus, mais un émigrant de l'intellect », le définit Scola, qui un an plus tôt avait tourné *Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam (Voyage dans le Fiat-Nam, 1973)*, un film sur l'émigration d'un jeune chômeur communiste du Sud vers la capitale de l'industrie automobile. Dans ce cas comme dans celui de *Nous nous sommes tant aimés*, Scola s'inspire directement de figures qu'il a pu côtoyer dans l'univers provincial dont il est lui-même originaire, pour en dégager la dimension emblématique à travers laquelle il lui semble pouvoir illustrer le devenir politique, économique et social de son pays.

¹⁴Ce sont les propres mots de l'auteur. Cf. Scola (1996), p. 122.

comprendre la logique d'un script qui, à première vue, pourrait nous paraître légèrement farfêlu, il faut considérer qu'il était destiné au tournage d'une comédie, et peut-être même d'une comédie grotesque, telle que celles que Scola avait déjà écrites ou tournées, comme *les Monstres* de Dino Risi ou *Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ?*. Mais, surtout, il faut se replonger dans le contexte artistique de l'époque et dans la biographie du vrai Vittorio De Sica, et rappeler que, malgré son talent polyédrique, l'acteur, chanteur et réalisateur de Sora a connu une carrière très mouvementée, faite - selon l'expression consacrée - de hauts et de bas qui l'ont contraint à de fréquentes reconversions¹⁵. La critique cinématographique, et tout particulièrement celle d'inspiration marxiste, ne pardonna pas à l'un des pères du néoréalisme d'avoir pour des raisons alimentaires prêté sa caution artistique à de petites comédies sentimentales de genre, et d'avoir ainsi participé au succès populaire de ce « néoréalisme rose » qu'elle considérait volontiers – et probablement à juste titre - comme idéologiquement et esthétiquement réactionnaire. Or, et pour en revenir à la genèse du film, Vittorio De Sica, qui devait y jouer son propre rôle, mourut d'un cancer du poumon peu après le début de tournage. Les auteurs furent alors contraints de modifier leurs plans : ils décidèrent cependant de dédier le film à sa mémoire¹⁶ et songèrent à introduire dans le scénario deux nouveaux personnages masculins¹⁷. C'est ainsi qu'au personnage de Nicola (Stefano Satta Flores) vinrent s'ajouter ceux d'Antonio (Nino Manfredi) et de Gianni (Vittorio Gassman), mais aussi deux rôles secondaires féminins qui se révéleront d'une grande réussite. Le personnage du cinéphile perd de sa centralité au profit d'un ensemble plus choral et plus représentatif de la société italienne, celle de l'après-guerre à l'après-68. Antonio, Gianni et Nicola se connaissent depuis le temps épique du maquis où ils deviennent amis pour la vie, puis, à la Libération, chacun emprunte une voie différente. Nicola est professeur de lycée dans une petite ville de Campanie, Antonio brancardier dans un hôpital romain, et Gianni avocat dans le nord du pays. En épousant la fille d'un promoteur immobilier romain à la moralité douteuse, il devient riche,

¹⁵ Au moment où sa carrière de réalisateur s'enfreint sur les limites commerciales implicites à l'esthétique néoréaliste, qu'il a contribué à créer, Vittorio De Sica tente de relancer sa carrière d'acteur dans le cinéma de genre, en participant à la série de comédies sentimentales initiée par *Pain, amour et fantaisie* (Dino Risi, 1953).

¹⁶ A ce propos, Scola tient à souligner le vrai motif de cette dédicace, à savoir que le film a été construit autour de cet amour de Nicola pour le néoréalisme, et en particulier pour *le Voleur de bicyclettes*, le chef-d'œuvre de De Sica qui sera plusieurs fois - et à différents titres - cité dans la version finale de *Nous nous sommes tant aimés*.

¹⁷ Les deux personnages féminins ont eux-mêmes affaire plus ou moins directement au cinéma : Luciana (Stefania Sandrelli) est une jeune provinciale qui a des velléités de devenir actrice dans les films. Elide (Elodie dans la version française, interprétée par Giovanna Ralli) est une femme un peu simplette et manquant de toute culture, qui s'instruit et se raffine progressivement au contact de Gianni, son époux (Vittorio Gassman), jusqu'à prendre vaguement conscience de son « aliénation ». Un hommage affectueux et ironique au thème de prédilection de Michelangelo Antonioni, dont la présence dans le film est marquée par l'incrustation de nombreux photogrammes et photos de tournage de *L'Eclipse*.

mais préfère cacher ce détail à ses camarades lorsque, des années plus tard, ils se retrouvent tous trois dans la capitale. Chacun à son tour, ils tombent amoureux de Luciana, ce qui ne va pas sans créer quelques fissures dans leur vieille amitié de guerre. C'est ainsi que, petit à petit, les rêves politiques et sentimentaux communs s'effondrent un à un, laissant la place aux regrets et à un triste aveu : « Nous voulions changer le monde, mais c'est lui qui nous a changés ». L'histoire d'une passion idéologique pour le néoréalisme s'est donc transformée, sous la plume des scénaristes Age, Scarpelli et Scola : elle est devenue le récit romancé et historicisé des désillusions d'une génération entière, celle, au fond, qui a fait l'Italie contemporaine. Malgré cela, le thème de l'amour du cinéma conserve une place importante dans le film, à travers la présence de la figure un peu paradoxale de Nicola, qui sacrifie tout pour une idée esthétique. Plusieurs épisodes du film mettent en évidence le désir d'absolu et le jusqu'aboutisme autodestructeur de ce personnage, qui quitte femme et enfants pour aller à Rome chercher un éditeur qui veuille bien de son essai sur « Le cinéma en tant que moyen d'éducation populaire ». On rappellera la séquence où Nicola participe à « Quitte ou double », adaptation télévisuelle du format radiophonique bien connu en France. L'ancien professeur s'y présente comme spécialiste du néoréalisme, thème sur lequel il est bien sûr incollable. Mais, au lieu de se contenter du petit capital qu'il pourrait encaisser à l'issue de la première émission, il perd tout à la suite d'un malentendu sur la question finale, qui portait – oh, comble de disgrâce ! - sur *le Voleur de bicyclette*, son film fétiche. Le contexte politique et culturel qui a vu naître cette œuvre de Scola a, ici encore, une grande importance. Au plan politique, ce sont les « années de plomb », époque où l'Italie devient le théâtre de nombreux actes violents qui font suite aux contestations de 1968. C'est en 1974, année de sortie du film, que le sanglant attentat terroriste de la *piazza della Loggia*, dans la ville lombarde de Brescia, est perpétré par un commando néofasciste avec l'appui de membres des services secrets italiens. Sur le versant économique, l'Italie connaît l'austérité qui dérive du second choc pétrolier, et qui enterre définitivement l'euphorie du « miracle économique ». Sur le plan de la culture cinématographique, en revanche, ce début des années 70 est l'une des périodes les plus fastes du cinéma italien : *Le Dernier Tango à Paris* (1972), *La Grande Bouffe* (1973), *Amarcord* (1974) ne sont que quelques-uns des films qui marqueront durablement l'imaginaire collectif national et continental et l'histoire de la cinéphilie. En même temps, une période de deuil s'ouvre dans le monde du cinéma : après la disparition de De Sica, surviennent en étroite succession la mort de Visconti, celle de Rossellini, et l'assassinat de Pasolini. Comme on le voit bien avec *Affreux, sales et méchants*, qu'Ettore Scola achève de tourner en 1976, la comédie commence à s'assombrir ; elle ira même parfois jusqu'à se teinter de noir, comme par exemple dans *Un*

bourgeois tout petit petit (Mario Monicelli, 1977), qui contient des scènes de torture et de meurtre d'une violence inouïe pour un film de ce genre.

***Splendor* : splendeur et décadence du cinéma italien**

Trois lustres après *Nous nous sommes tant aimés*, lorsque *Splendor* sort en salle, le contexte a bien changé. Le terrorisme semble n'être plus qu'un mauvais souvenir, tandis que la situation économique des Italiens s'est nettement améliorée. Le cinéma, quant à lui, navigue dans de mauvaises eaux et traverse sa plus grave crise industrielle depuis la guerre. La fréquentation des salles a chuté de manière impressionnante ; l'une des raisons de cette désaffection est le succès foudroyant de la télévision « libre » (c'est à dire privée), rendu possible par la fin du monopole d'État, en 1976¹⁸. De nouvelles chaînes de télévision locales naissent par centaines et leurs grilles de programmes se remplissent de films¹⁹, détrônant définitivement le cinéma de son rôle de pourvoyeur d'images et de rêve. Il faut le préciser : ce phénomène s'est produit de façon beaucoup plus précoce, brusque et massive en Italie que dans le reste de l'Europe, et avec des conséquences désastreuses pour le cinéma. Ce pays, en effet, qui, à l'époque de la reconstruction, possédait le plus grand parc de salles au monde ainsi qu'un taux de fréquentation très élevé, connut alors un déclin sans précédent au niveau de la consommation, et bientôt de la production de films. A la même époque où est tourné *Splendor*, qui illustre ce déclin du cinéma en Italie, deux autres films sont réalisés sur le même sujet, à savoir la fin de l'âge d'or des projections en salle. L'un d'entre eux très connu en France et a été récompensé par la palme d'or en 1989 : il s'agit de *Cinema Paradiso*, avec Philippe Noiret dans le rôle du projectionniste²⁰. Comme dans le film de Giuseppe Tornatore, le personnage central de *Splendor* a découvert la magie de la toile dans sa plus tendre enfance, à l'époque du cinéma ambulante ; à la mort de son père, il hérite d'une salle, dans une petite ville au Sud de Rome. C'est dans un jeu d'analepses, ou plutôt d'incessants allers et retours entre le présent et le passé, entre temps fastes et périodes difficiles, que le film se déroule, principalement dans cet espace relativement clos de la salle et autour des personnages qui lui donnent vie. Ce sont d'abord Jordan, le propriétaire, et Chantal, une danseuse française que le patron du cinéma de

¹⁸La fin du monopole RAI sur la diffusion par voie hertzienne intervient en 1976.

¹⁹Les cinéastes se saisissent de la question des effets néfastes du petit écran sur le cinéma et sur la société toute entière : on se rappellera en particulier de *Ginger et Fred* de Fellini (1984) et du *Voleur de savonnettes* de Maurizio Nichetti, sorti la même année que *Splendor*. Cf. Leoncini (1996).

²⁰L'autre est *Via Paradiso* de Luciano Odorisio, sorti comme les deux autres films en 1988.

village embauche comme ouvreuse ; et puis Luigi, un jeune homme un peu maladroit qui, à force de fréquenter le « Splendor », finit par devenir un érudit de la culture cinématographique et un fervent admirateur des légendes de l'écran, avec un fort penchant pour les stars féminines. Bientôt, à force de traîner dans la cabine du projectionniste, il finit par lui voler tout le savoir-faire dont il a besoin pour pouvoir prendre sa place, ce qu'il fait dès que l'autre prend sa retraite. À travers l'histoire du « Splendor », c'est aussi l'histoire du cinéma qui est ainsi re-parcourue, dans une quête constante de la « jouissance douloureuse » qui est provoquée par le souvenir d'un passé glorieux mais révolu. De nombreux films sont présents à l'écran, cités « en cadre second », beaucoup d'autres sont convoqués d'une manière ou d'une autre dans la narration, que ce soit par la présence d'affiches ou par d'autres expédients scénaristiques. Seulement quelques-uns de ces films ont droit d'accès au plein écran : parmi ceux-là, on reconnaît *le Fanfaron* de Dino Risi, dont Scola avait été le co-scénariste avec Ruggero Maccari. Il faut observer que le choix des films projetés sur l'écran du « Splendor » ne se base pas, de toute évidence, sur des critères purement esthétiques. Il s'agissait d'abord pour Scola de symboliser les différents moments de l'histoire du cinéma et de l'Histoire récente d'Italie qu'ont traversés les protagonistes du film. Le critère qui semble présider à l'inclusion des films seconds n'est donc pas un critère « cinéphilique », mais plutôt un critère de popularité des œuvres. Se crée ainsi, dans la plus pure tradition néoréaliste, une sorte de jeu de miroirs entre ce qui est vu à l'écran et la réalité présente, matérielle. Le souci de rentabilité commerciale du gérant de salle se traduit, dans le corps même du récit, par la présence massive d'extraits provenant d'œuvres célèbres, ou de films primés à Cannes, à Venise ou à Hollywood²¹. Une autre occurrence de la citation plein cadre concerne *Amarcord*, de Fellini, dont le titre signifie « je me souviens » en dialecte romagnol, dont la citation redouble donc la mémoire du cinéma et du passé. Sur cette toile de fond animée par les ombres du septième art, Jordan, Chantal et Luigi deviennent grands amis, malgré la rivalité amoureuse qui les oppose initialement, et continuent de se voir tous les jours au cinéma où ils travaillent. Hélas, deux ou trois décennies plus tard, l'affaire ne tourne plus aussi bien. Criblé de dettes, Jordan est obligé de céder les murs du « Splendor » à un promoteur immobilier local, qui veut transformer ces locaux anciens en centre commercial.

²¹Leur liste figure au générique de fin, dans l'ordre alphabétique : *L'Arbre aux sabots* (Ermanno Olmi), *Amarcord* (Federico Fellini), *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo), *La Farce tragique* (*La cena delle beffe*, Alessandro Blasetti), *La Nuit américaine* (*Effetto notte*, François Truffaut), *La Grande Guerre* (Mario Monicelli), *Miracle à Milan* (Vittorio De Sica), *Playtime* (Jacques Tati), *Les Fraises sauvages* (*Il posto delle fragole*, Ingmar Bergman), *Les Poings dans les poches* (Marco Bellocchio), *Scipion l'Africain* (Carmine Gallone), *Le Fanfaron* (*Il sorpasso*, Dino Risi), *La Vie est belle* (Frank Capra), *Z* (Costa Gavras).

Avant sa fermeture définitive, un dernier hommage est rendu à la vieille salle par les habitants du village, lesquels, le jour programmé de son démantèlement, accourent en masse s'asseoir sur ses sièges, empêchant les ouvriers de les déboulonner. Un clin d'œil patent au final de *La Vie est belle* de Frank Capra, et à son *happy ending* hollywoodien face auquel, dans une séquence antérieure de *Splendor*, on avait vu Jordan céder aux larmes à son retour de la guerre.

Depuis le temps des *circoli* zavattiniens, dans les années 40, la passion pour le cinéma a pris des formes nouvelles dans la société italienne : dans le cinéma italien qui s'en fait le miroir, les représentations de l'*amoureux du cinéma* prolifèrent et se diversifient. Au personnage de Nicola, qui symbolise à sa manière la cinéphilie classique, s'ajoutent avec *Splendor* ceux de Luigi et de Jordan, mais aussi quelques autres figures mineures, qui enrichissent le paysage humain de la petite ville de l'Italie « profonde » où se situe l'action²².

Les représentations de la cinéphilie : Nicola, Jordan, Luigi et les autres

À l'intérieur de la petite galerie de personnages rassemblée par les films que nous venons de présenter, c'est celui de Nicola, cinéphile militant et idéologiquement intransigeant, passionné d'esthétique néoréaliste et admirateur de Vittorio De Sica, qui incarne le mieux la cinéphilie comme « discours sur le cinéma ». Chez lui, ce discours s'inscrit dans un cadre plus ample et structuré : la dialectique marxiste, à laquelle le professeur entend soumettre et conformer son existence toute entière. Des trois personnages masculins de *Nous sous sommes tant aimés*, il est celui qui rate le plus complètement sa vie du point de vue social, mais aussi celui qui reste le plus fidèle à ses idéaux. On ne peut pas vraiment dire de lui que le monde l'ait changé ; mais il n'a pas réussi non plus à changer le monde. Scola lui-même le définit comme « un utopiste qui ne s'engage dans aucune bataille, car (...) trop rigoureux pour se compromettre de manière active ». En cela, il s'oppose assez nettement, dans sa relation au cinéma, au propriétaire du « Splendor ». Le personnage de Jordan est d'abord moins caricatural que celui de Nicola, en partie conditionné par le tracé génétique du scénario, et pour cette raison même plus difficile à cerner. Parmi tous, il est certainement le plus autobiographique, le plus proche des positions du réalisateur, dont il est de près ou de loin un *alter ego*. L'un plus

²²Le choix des lieux de tournage n'est sûrement pas le fruit au hasard : Arpino est une bourgade de 5000 âmes de la *Ciociaria*, région située à mi-chemin entre Rome et Naples qui a donné naissance à plusieurs grands noms du cinéma italien, de Vittorio De Sica à Gina Lollobrigida, de Nino Manfredi jusqu'à Mastroianni lui-même (qui est donc, comme le personnage de Jordan qu'il incarne dans le film, un enfant du pays).

marchand (Jordan), l'autre plus artiste (Ettore Scola), ils sont néanmoins tous deux des continuateurs modernes de la tradition des *mercanti scrittori* de l'humanisme florentin²³. Jordan incarne l'histoire du cinéma en tant que loisir populaire et en tant qu'activité commerciale, dans la continuité des premières formes de spectacle cinématographique (le cinéma ambulante, auquel il reste affectivement attaché). Son lien viscéral avec le cinéma tient avant tout au « Splendor » - c'est-à-dire à l'outil de diffusion qu'est la salle de projection - et il ferait n'importe quoi pour le sauver. Au bord de la faillite et du désespoir, il est à deux doigts de proposer aux spectateurs, entre chaque séance de projection, un numéro de *strip-tease*. Luigi est bien avisé de l'en dissuader. Personnage complexe, plusieurs épisodes du scénario nous le montrent comme l'adversaire d'une certaine cinéphilie et comme le fustigateur d'une conception du cinéma par trop intellectualiste²⁴, élitiste et éloignée des désirs des gens. Malgré cela, au début de l'histoire, lorsque Chantal fraîchement débarquée de France lui demande ce qu'est le néoréalisme, il lui explique : « le cinéma ne doit pas faire rêver les gens, il doit leur montrer la réalité ». Cette intime conviction le rapproche de Nicola et, à l'opposé, l'éloigne de Luigi : celui-ci n'est en effet qu'un doux rêveur, qui rencontre le cinéma un peu par hasard, et qui en tombe amoureux en même temps qu'il succombe aux charmes de Chantal. Contrairement au cinéophile ancien style, et en opposition avec Jordan, avec qui il se chamaille continuellement, il représente une figure totalement désidéologisée²⁵. À son domicile, Luigi collectionne les images de stars féminines, qu'il projette sous forme de diapositives sur le mur de sa chambre à coucher. Il retient par cœur les répliques célèbres de films, qu'il trouve bien plus percutantes et efficaces que les pauvres phrases produites par le commun des mortels dans la vie ordinaire²⁶. Luigi est à tel point tributaire, dans sa recherche du bonheur, de ses collections de diapositives et de sa mémoire cinéphilique – symboles d'une culture et d'un culte cinématographique – que sa

²³Cf. Zagarrio (2009), p. 265.

²⁴Plus tard, à l'époque où sa salle de cinéma est au bord de la faillite, il harangue le journaliste local, Coco(mero), en lui reprochant son approche trop érudite (au fond, trop « bourgeoise ») du cinéma, et en estropiant le nom des revues cinématographiques qu'il porte toujours sur lui lorsqu'il vient assister aux projections.

²⁵Image qui correspond parfaitement à l'aura actorielle de Massimo Troisi, chargé d'incarner ce personnage. On peut même dire que le personnage de Luigi est taillé sur mesure pour le personnage que l'acteur de San Giorgio a Cremano s'est forgé depuis ses débuts au théâtre et au cabaret, et rappeler à ce propos que le scénario de *Splendor* a été écrit par Scola sans se valoir de la collaboration d'aucun scénariste, fait plus unique que rare dans le cinéma italien. De même que pour *Quelle heure est-il* (1989), tourné avec le même tandem d'acteurs Mastroianni-Troisi. Affecté d'une grave maladie depuis plusieurs années, Ettore Scola ne cache pas avoir pris le cinéma comme prétexte à s'entourer des personnes qui lui étaient le plus chères.

²⁶Là aussi, une correspondance entre le personnage et son interprète est clairement recherchée par Scola. Le personnage de jeune balbutiant, confus dans son expression, aphasique et asocial, construit par Massimo Troisi qui lui a valu sa grande popularité parmi les jeunes et moins jeunes, déteint largement sur le Luigi qu'il campe dans *Splendor*.

fiancée lui reproche de « vivre par procuration ». Il voit dans le cinéma une forme de consolation, de rachat, une forme d'existence supérieure, plus parfaite et désirable que la vie elle-même, et n'arrive pas à concevoir que les trentenaires du village préfèrent perdre leurs journées assis aux tables de café plutôt que de profiter des opportunités de voyage virtuel dans l'espace et le temps que leur offre la salle obscure ; il ne comprend pas qu'ils renoncent à être ces *icononautes*, pour reprendre un néologisme de Gian Piero Brunetta, les parangons de l'*homo cinematograficus* du XX^e siècle²⁷. Les oisifs du bar du coin font à leur tour partie de cette faune de personnages secondaires qui contribuent à la représentation de la société provinciale et, « en négatif », à la représentation de la passion cinéphilique²⁸. Ce personnage choral est autant le faire-valoir du personnage de Luigi, en particulier dans une séquence très humoristique du film, qu'une représentation tendanciellement réaliste de la jeunesse provinciale dans l'Italie des années 80. On trouvera le contrepoint, le « négatif » de cette vision plutôt pessimiste de Scola, dans une célèbre séquence du *Palombella rossa* de Nanni Moretti, qui sort en salle quelques mois seulement après *Splendor*. La séquence en question, devenue culte, est celle où les joueurs de water-polo et les supporters qui se trouvent aux abords de la piscine interrompent la partie pour aller suivre sur le poste de télé de la buvette le finale du *Docteur Jivago*, qu'ils connaissent par cœur et au tragique duquel, « choralement », ils participent. Bien que délibérément irréaliste, cette image n'en est pas moins significative d'un tournant dans la représentation de la cinéphilie et des nouvelles formes qu'elle est en train de prendre dans la société, et constitue un jalon important dans l'imaginaire cinématographique des Italiens.

Conclusions

Splendor se présente comme un retour nostalgique sur les fastes révolus du cinéma, symbolisés en première instance par le *topos* de la projection des pellicules face à une salle comble²⁹ ; à la fin du XX^e siècle cependant, cette idée de la salle comme lieu de rencontre, comme laboratoire social et creuset culturel, semble vouée à disparaître au profit de nouveaux modes de consommation du produit filmique. À moins que ce ne soit le cinéma tout entier qui disparaisse des préoccupations humaines, emporté par le raz-de-marée culturel de la télévision

²⁷Cf. Brunetta (1989), préface à l'édition de 1997, p. VII.

²⁸On peut y ajouter le personnage de Monsieur Paolo (Paolo Panelli), le retraité bibliophile qui se rend tous les jours au cinéma pour l'unique raison qu'il rêve d'avoir Chantal en épouse, et qui s'endort régulièrement aux projections ; et enfin le personnage du *cavaliere* Lo Fazio, constamment entouré de ses obligés, qui met à genou le « Splendor » pour en racheter les murs et le transformer en magasin de meubles.

²⁹*Nitrate d'argent* Marco Ferreri (1996) se conclut, lui, sur l'image d'une salle remplie d'inertes mannequins.

commerciale. La cinéphilie de Luigi et celle de Coco sont désuètes, démodées, elles trahissent leur pêché originel : celui d'être, chacune à sa manière, coupées de la réalité. C'est à d'autres niveaux qu'il faut mener le combat, comme le sous-entend Jordan dans sa longue tirade à la table du café. Pourtant - semble se demander l'auteur du film, qui dans cette séquence « dialectique » se place très clairement *super partes* - cette nostalgie qui se greffe sur le cinéma, sur son patrimoine d'art, de souvenirs partagés, de mémoire historique, d'émotions collectives, n'a-t-elle pas droit de cité dans le cœur et l'âme des hommes ? *Splendor* est lui-même un film qui, par moments, prédispose son public à la rêverie : il brouille ses repères temporels, le force à contaminer l'instant présent avec les moments passés de l'histoire commune, l'invite à un *nóstos* qui prend ici la forme cinéphilique d'un retour sur des films « cultes ». Dans *Nous nous sommes tant aimés*, qui s'enracinait dans un temps de l'Histoire, la perte des illusions s'insérait dans le cadre d'un pessimisme généralisé, à la fois historique et existentiel, exprimé par les personnages. L'histoire et la culture cinématographique en restaient d'une certaine manière exclues, car elles n'appartenaient pas encore au passé et n'étaient point menacées de disparition. Pour autant, ce film demeure un jalon incontournable dans l'écriture de la grande épopée du cinéma italien³⁰. Faisant massivement recours à des procédés de « retour du cinéma sur lui-même » typiques du cinéma d'auteur, cette comédie s'institue elle-même comme objet de culte cinéphilique. Quant à *Splendor*, œuvre en apparence moins recherchée au plan de l'écriture et moins raffinée au plan formel³¹, il parvient néanmoins, par l'instauration de ce principe de contamination constante entre le présent et la mémoire du passé qui se joue au cœur-même du dispositif cinématographique, à donner une parfaite traduction visuelle de la nostalgie, où le cinéma lui-même est vu comme l'objet d'une perte et, déjà, de la quête qui s'ensuit. Très « felliniennement »³², il devient alors sa propre raison d'être, se détachant du versant « Lumière » pour accoster au versant « Méliès », désormais en pleine conscience de son prestigieux patrimoine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

³⁰Il a été inscrit dans la liste des « 100 films à sauver » du cinéma italien.

³¹Le film est souvent considéré comme une œuvre mineure de Scola. Pourtant, il fut nommé à Cannes pour la palme d'or 1989. Celle-ci fut finalement remportée par *Sexe, mensonges et vidéo* de Steven Soderbergh, une autre œuvre fortement « autoréflexive ».

³²Ettore Scola semble rejoindre Federico Fellini dans sa conception du cinéma. Son dernier film est consacré à la carrière de son collègue et aîné de dix ans, avec qui il partageait un itinéraire professionnel commun (leurs débuts en tant qu'humoristes à la revue *Marc Aurelio* de Rome), et dont il était au fil des ans devenu l'ami.

BEAUD, Charles, « Histoire de l'Italie à travers l'œuvre d'Ettore Scola », Mémoire de Master à l'Université d'Aix-Marseille, 2013.

BRUNETTA, Gian Piero, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venise, 1989.

COSULICH, Callisto, *Cineclub*, in Enciclopedia Treccani.it, 2003.

ELLERO, Roberto, *Ettore Scola*, « Il Castoro cinema », La Nuova Italia, Florence, 1988.

GILI, Jean A., *Ettore Scola. Une pensée graphique*, Isthme, Paris, 2008.

LEONCINI, Stefano,

- « Cathodoïde et filmique fragmenté » in *Logiques de la fragmentation : Recherches sur la création contemporaine* (sld Jean-Pierre Mourey). Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 107- 121.
- « Le pouvoir des moyens audiovisuels dans les films de relecture historique (Italie, années 2000) », in Actes du 4^{ème} congrès du GRIMH, « Image et pouvoir », Université Lumière-Lyon II, 2006.

LIMOGES, Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », *De l'autre côté du miroir : Transformations, déplacements, adaptations*. University of Toronto, 2007.

SCOLA, Ettore, *Il cinema e io*, Officina Edizioni, Rome, 1996.

ZAGARRIO, Vito, «La sceneggiatura circolare: strutture narrative in tre film di Scola», in *The Italianist*, vol. 2, p. 265-280, 2009.

FILMS CITÉS (Titre original / titre français)

BERTOLUCCI, Bernardo, *The Dreamers / les Innocents*, 2002.

DE SICA, Vittorio, *Ladri di biciclette / le Voleur de bicyclette* 1948.

FELLINI, Federico,

- *Amarcord*, 1973.
- *Ginger & Fred*, 1984.

FERRERI, Marco,

- *la Grande Bouffe*, 1974.
- *Nitrato d'argento / Nitrate d'argent*, 1996.

MONICELLI, Mario, *Un borghese piccolo piccolo / un Bourgeois tout petit petit*, 1977.

MORETTI, Nanni, *Palombella rossa*, 1989.

NICHETTI, Maurizio, *Ladri di saponette / le Voleur de savonnettes*, 1989.

ODORISIO, Luciano, *Via Paradiso*, 1988.

SCOLA, Ettore,

- *Parliamo di donne / Parlons femmes*, 1964.
- *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare il loro amico misteriosamente scomparso in Africa?, Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ?*, 1968.
- *Il commissario Pepe*, 1969.
- *Dramma della gelosia / Drame de la jalousie*, 1970.
- *Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam / Voyage dans le Fiat-Nam*, 1973.
- *C'eravamo tanto amati / Nous nous sommes tant aimés*, 1974.
- *Brutti, sporchi e cattivi / Affreux, sales et méchants*, 1976
- *I nuovi mostri / les Nouveaux Monstres*, 1977.
- *La terrazza / la Terrasse*, 1980.
- *Passione d'amore / Passion d'amour*, 1981.
- *Il mondo nuovo / la Nuit de Varennes*, 1982.
- *Splendor*, 1989.
- *Che ora è? / Quelle heure est-il ?*, 1989.
- *Mario, Maria e Mario*, 1993.
- *Il romanzo di un giovane povero / le Roman d'un jeune pauvre*, 1995.
- *Che strano chiamarsi Federico / Comme il est étrange de s'appeler Federico*, 2013.

TORNATORE, Giuseppe, *Nuovo cinema Paradiso / Cinema Paradiso*, 1989